

REIA #07-08 / 2017
298 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Francisco Javier López Rivera

Universidad de Sevilla. ETSA / lrivera@us.es

Pintura, fotografía, literatura, moda, baile, inventos, mujeres... divagando sobre Raoul Hausmann / Painting, Photography, Literature, Fashion, Dance, Inventions, Women... Rambling about Raoul Hausmann

No es la intención estas líneas analizar de forma breve una obra tan rica, compleja y variada como la de Raoul Hausmann. Quizás pretendan —tan sólo— dejar sospechas sobre la vital importancia de su poliédrica figura y de sus múltiples aportaciones al devenir del arte en las primeras décadas del pasado siglo. Nos enfrentamos, pues, a un personaje que considero poco valorado en vida y aún no excesivamente reconocido a día de hoy, incluso tras las últimas revisiones de su figura y obra efectuadas tras su muerte en 1971. Sus peripecias vitales, en ocasiones más conocidas que su propia obra, y una personalidad solitaria y alejada de la metrópoli y de sus relaciones sociales, contribuyeron a ese cierto olvido.

Este artículo pretende poner en relación la figura de Hausmann con la de otros artistas, amigos y personajes de su época, así como tomar conciencia de las múltiples y valiosas facetas tratadas en la obra de este autor, más allá de las usualmente conocidas de la fotografía o los estudios antropológicos sobre la isla de Ibiza. Será, al final, el propio Hausmann —no sin cierta sorpresa—, quien nos saque de dudas sobre la jerarquía e importancia de sus actividades.

These lines have not the intention to briefly analyze a work so rich, complex and varied as the one from Raoul Hausmann. Perhaps they only aim to leave suspicions about the vital importance of their polyhedral figure and his many contributions to the evolution of arts in the first decades of the last century. Therefore, we are in front of a person who consider underrated in life and yet not too recognized today, even after the last revisions of his figure and works done after his death in 1971. His vital events, sometimes more known than his own work, and a lonely personality far away from the city and their social relations, has contributed to this omission.

This article aims to link the Hausmann's figure with the one from other artists, friends and personages of his time, and also be aware of the many and valuable aspects dealt in the work of this author, beyond of the usually knowns like photography and the anthropological studies about Ibiza island. It will be, at the final, the own Hausmann —not without surprise— who kick us of doubt about the hierarchy and importance of his activities.

Raoul Hausmann; Vanguardias; Dadá; Fotografía; Arquitectura /// Raoul Hausmann; Vanguardies; Dadá; Photography; Architecture

Fecha de envío: 28/09/2016 | Fecha de aceptación: 02/01/2017

Introducción

La figura de Raoul Hausmann (Viena, 1886-Limoges, 1971) ha sido objeto de numerosos análisis, investigaciones y exposiciones desde su fallecimiento hasta nuestros días. La catalogación, digitalización e inventario de los fondos de su legado artístico —realizados tras unos años de examen y estudio— que se conservan en Berlín (Berlinische Galerie) y en Limoges (Musée Départemental D’art Contemporain de Rochechouart), ha precedido a numerosas exposiciones y artículos sobre el amplio y variado material conservado del autor. España, como país de acogida que fue del autor en los años 30 del pasado siglo, ha sido uno de los lugares donde han recalado algunas de esas exposiciones y el lugar de procedencia de algunos de los estudiosos del personaje y sus ramificaciones humanas y artísticas.¹

Los estudios e investigaciones referidos han analizado la obra de Hausmann desde puntos de vista parciales, seleccionando y relacionando entre sí una o dos de sus múltiples dedicaciones, enumeradas de forma no exhaustiva en el título de este artículo. Y así, hay investigadores que han analizado la figura de alguna de sus amantes —Vera Broido, fundamentalmente— y sus influencias sobre el autor desde una perspectiva de género; otros se han centrado en el trabajo de campo antropológico-arquitectónico reflejado en los cuadernos de viaje realizados en su etapa ibicenca (1933-36), donde se alternan dibujos y fotografías de la arquitectura rural de la isla pitiusa; algunos han tomado como guión de trabajo sus escritos y novelas; y quizás, los más abundantes, tratan sobre el movimiento Dadá y su primera etapa berlinesa.² Pero también son numerosos los estudios sobre su producción fotográfica y sus complementarios fotomontajes y fotocollages. A nadie escapa, pues, la compleja personalidad de Hausmann, su azarosa vida y la dificultad que representa analizar una obra tan amplia y variada desde cualquier punto de vista que nos propongamos.³

1. Ver la amplia lista de referencias bibliográficas que acompañan a este artículo.
2. En SIERRA DELGADO, 2014 es escasa la atención prestada a la obra de Hausmann; apenas una foto, un fotocollage y algunas referencias en el texto. Sin duda, mucho menor que la dedicada a su amigo Johannes Baader o a Marcel Duchamp.
3. Ha sido calificado, entre otros, como “outsider; revolucionario sin un puesto en la sociedad de su tiempo; ser polimorfo; o tipo intelectual con monóculo y aspecto de comeburgueses crudos”. BÉPOIX, Michael; MICHELON, Olivier y otros, 2008.



Figura 1. August Sander. *Raoul Hausmann con Vera Broïdo y Hedwig Mankiewicz*, 1929.
Fuente: AA. VV.: *Raoul Hausmann*, cat. de la exposición, IVAM, Valencia, 1994, pág. 147.

Durante el proceso de elaboración de mi tesis doctoral, tuve la ocasión de conocer de forma somera la figura y obra de este autor, pues su estancia en Ibiza coincidió casi de forma exacta en el tiempo con la etapa española de la protagonista principal de mi investigación.⁴ Reconozco que, en un primer momento, me deslumbró todo lo que leía sobre la situación de *menage-a-trois* —o poliamor, como se define hoy— vivida por Hausmann durante seis años, antes y durante una parte de su estancia en la isla [fig. 1]. No ha sido hasta hace unos años, en que la aparición de artículos sobre determinados aspectos de la vida y obra de Hausmann, me ha hecho indagar algo más en la labor fotográfica de este autor y, con ello, han ido apareciendo una suerte de similitudes vitales y posibles relaciones artísticas cruzadas con una serie de autores analizados en la tesis, sobre las que me interesa profundizar con cierto detenimiento. Por tanto, no pretenden estas líneas analizar de forma breve una obra tan rica, compleja y variada, sino incorporar al debate sobre su labor fotográfica, su interés por la arquitectura y sus peripecias vitales, a una serie de personajes con los que pretendo elaborar un discurso que quizás culmine con mas dudas que certezas, con más preguntas que respuestas.⁵

Tengo la sensación de encontrarnos ante un personaje poco valorado en vida —co-inventor del fotomontaje, del poema fonético y co-fundador del club Dadá de Berlin—, y no excesivamente reconocido a día de hoy, incluso tras las revisiones de su obra efectuadas tras su muerte. Quizás pudo penalizarle que “le gustaba presumir que sabía más de lo que sabía, pues había en él algo más que una pizca de megalomanía”.⁶ Prueba de ello, son las importantes afirmaciones de uno de sus amigos —el fotógrafo Laszlo Moholy-Nagy, a quien conoció en 1921—, que confesó a su ex-amante Vera Broïdo que “todos nosotros estábamos influenciados por él; él fue el primero”.⁷ En 1936, el propio Moholy-Nagy confesó frente a Hausmann que “en torno a los años 1920-23 era usted, sin duda alguna, uno de los espíritus más sutiles y estimulantes, no sólo entre los dadaístas, sino incluso entre aquellos conocidos después como constructivistas”.⁸ No en vano, fue Hausmann quien, con la publicación de su *Material der Malerei, Plastik, Architektur* (Material de la Pintura, Escultura y Arquitectura, 1918) se adelantó en siete años a Moholy-Nagy y a su *Malerei, Fotografie, Film* (Pintura, Fotografía, Cine, 1925), que representó un hito en el debate teórico sobre la posición de la “nueva” fotografía, considerada como una vía intermedia entre la pintura y el cine. [fig. 2]

A diferencia de Moholy-Nagy —hombre de mundo, docente, fascinado por la metrópoli moderna y experto en establecer redes—, Hausmann nunca enseñó, aunque también fue amigo de las relaciones con otros artistas, si bien más que en el terreno de la asociación continuada, en el del encuentro casual —como buen dadaísta—, y de hecho así fue como

4. LÓPEZ RIVERA, 2015.

5. Precisamente, el último libro publicado sobre Hausmann (Bargués, 2015), propone diálogos entre el artista y sus contemporáneos, como Jean Arp, Tristan Tzara, Carl Einstein, Otto Gross, Leo Frobenius o Walter Benjamin.

6. MARÍ, Bartolomeu: “Entrevista con Vera Broïdo”, en AA. VV., 1994, pág. 148.

7. MARÍ, Bartolomeu: “Entrevista con Vera Broïdo”, en AA. VV., 1994, pág. 144.

8. AA. VV., 1994, pág. 5.



Figura 2. Raoul Hausmann. Collage (Portada para *Material der Malerei, Plastik, Architektur*), 1918. Fuente: AA. VV.: *Raoul Hausmann*, cat. de la exposición, IVAM, Valencia, 1994, pág. 47.

conoció a otro de sus grandes amigos y colaboradores, el arquitecto y literato Johannes Baader. Su estilo de vida en esos años 20 y 30 ha de entenderse gracias a la fortuna de Hedwig Mankiewicz, hija de un banquero judío con quien se casó en 1923, ya que dispuso de la libertad de no tener que trabajar por obligación, convirtiéndose en prototipo del artista no-profesional o anti-profesional. Ello explica, asimismo, sus largas temporadas en soledad o en compañía de varias mujeres a orillas del mar ⁹ (en Kampen, Isla de Sylt, Mar del Norte; en Jershöft, Pomerania, Mar Báltico; o en Ibiza, Baleares, Mar Mediterráneo), alejado de la gran ciudad, siendo fiel al espíritu bohemio con toques de dandy. Su última etapa en Limoges, a partir de 1945, aislado en el centro de Francia y lejos de cualquier horizonte marítimo, coincidió con dificultades materiales y financieras y con la muerte de antiguos amigos como Moholy-Nagy o Schwitters.¹⁰

Circunstancias vitales

“Siempre he tenido que irme de todas partes. Siempre he sido un prófugo sin hogar”.¹¹

Determinadas circunstancias, tanto las estrictamente profesionales como las referidas a ciertos aspectos vitales, aparecen una y otra vez como denominador común en los personajes y profesionales de la fotografía que confluyen en torno a la figura de Hausmann. Casi todos ellos parecen tener preocupaciones comunes y aparecen unidos por unos hilos invisibles que intentaré descifrar. Y así, las circunstancias vitales de Raoul Hausmann no difieren apenas de las sufridas por una serie de personajes coetáneos —que continuaré descubriendo—, y son producto de las convulsas circunstancias históricas vividas por el viejo continente en la primera mitad del siglo XX. De hecho, son “casualmente” casi idénticas a las vividas por Margaret Michaelis, fotógrafa alemana que trabajó para el GATEPAC. Ambos comparten una vida plagada de cambios de lugar de residencia, algo frecuente en la primera mitad de siglo y así, Michaelis llega a vivir hasta en nueve ciudades distintas hasta los 37 años, para recalar sus últimos 46 años de vida en la lejana Australia, mientras que en el caso de Hausmann nos encontramos con seis ciudades en sus primeros 58 años, para pasar sus últimos 27 en Limoges. Otras dos fotógrafas alemanas de vanguardia —Lucía Moholy y Germaine Krull— vivieron circunstancias parecidas.

Los dos nacen en Viena —si bien Hausmann es 16 años mayor— y posteriormente residen en Berlín, coincidiendo en dicha ciudad entre 1928

9. “En 1912 decidí estar solo, sin saber a dónde iba. El artista tendría que estar solo... Cada cual consigo mismo, como en un naufragio” Marcel Duchamp. (SIERRA DELGADO, 2014, pág. 217).

10. Tras la muerte de Laszlo, y a través de su viuda Sybil, recibió como regalo su cámara fotográfica. “Me doy cuenta con placer, que has comprendido que para mí no se trata de haber sido ALGUIEN, sino de ser ALGUIEN. Eso es lo que cuenta.”. Carta de Housmann a Henri Chopin, 1966, en BÉPOIX, Michael; MICHELON, Olivier y otros, 2008, pág. 34.

11. Raoul Hausmann. Entrevista con Paul de Vree, 1969. “El hombre sin hogar: Raoul Hausmann”, BÉPOIX, Michael; MICHELON, Olivier y otros, 2008, pág. 23. Curiosamente, la traducción literal de su apellido sería “hombre-hogar”

y 1933, año del exilio de ambos, precisamente a España —Hausmann a Ibiza, Michaelis a Barcelona— debido a la llegada al poder de los nazis. Ese lustro en Berlín quedó marcado en la formación como fotógrafa de Michaelis, y significó el comienzo de la “tardía” iniciación en la fotografía de Hausmann. En ningún otro país la fotografía se benefició de un reconocimiento similar al que los medios culturales alemanes le dispensaron a finales de los años 20, comenzando por los periódicos y revistas. Corrientes artísticas —no sólo fotográficas— como la Nueva Visión y la Nueva Objetividad contribuyeron a generar un clima de debate sobre el papel de la fotografía en el seno de las artes. En Stuttgart se inauguró en 1929 *Film und Foto (FiFo)*, considerada la primera gran exposición de fotografía de vanguardia, cuya dirección y selección de fotógrafos europeos corrió a cargo de Moholy-Nagy. Aunque no participaron en la misma con obra expuesta, es de suponer que Hausmann y Michaelis la visitaran a su paso por Berlín, donde ambos residían y trabajaban con la fotografía. Ese mismo año, la Bauhaus instaura la Fotografía como asignatura obligatoria, bajo la tutela de Walter Peterhans. Para reforzar lo enunciado baste un dato: en la guía de fotógrafos de Berlín, se consignaban en 1931 más de 600 estudios fotográficos, de los que más de 100 estaban dirigidos por mujeres.¹²

Este era el magnífico ambiente fotográfico del Berlín de los 30 que le tocó vivir a nuestros protagonistas y que, evidentemente, quedó truncado en el 33 con la llegada del nazismo. Michaelis huye por sus vínculos anarquistas y su ascendencia judía. Hausmann hará lo propio tras ser considerado “artista degenerado” por los nazis y por sus vínculos con dos mujeres judías (Vera y Hedwig). Ambos recalarán en nuestro país, incitados en los dos casos por compatriotas alemanes que ya se hallaban asentados en Barcelona e Ibiza, respectivamente. El Mediterráneo —y su arquitectura— servirían como denominador común de sus trabajos en ese breve —pero intenso profesionalmente hablando— periodo de tiempo que abarca de 1933 a 1936, pues para ambos artistas significará mucho en su devenir profesional la labor fotográfica desarrollada en esos años. Como en otros tantos casos similares, su trayectoria artística quedó truncada y hubiera sido otra de no acontecer el estallido de la guerra civil española, que les obligó a abandonar lugares y quehaceres que recordarían de por vida. La propia Michaelis llegó a afirmar en 1951 que los años que pasó en España constituyeron el periodo más interesante de su vida. “Encontraba llenos de carácter los paisajes españoles, sus gentes, sus barrios y su arquitectura”. Por su parte Hausmann, al ser preguntado sobre cuáles son las cosas que más le gustan ?, respondió en 1946: “*Ser el rey de mi castillo en España. No podeis imaginar el esplendor de ese lugar*”.¹³

El vínculo mediterráneo —ya anunciado— entre estos dos personajes se hará presente en las páginas de la revista A.C. —Documentos de Actividad Contemporánea, el órgano de difusión del GATEPAC —que dedicará sus esfuerzos gráficos en convencer del origen mediterráneo

12. “La cámara como instrumento de autodeterminación”, en AA. VV.: Les dones fotògrafes a la República de Weimar. 1919-1933, cat. de la exposició, Fundació La Caixa, Barcelona, 1995.

13. “The back room”, en Australian Monthly, Octubre 1951, Collingwood, pág. 63 (Michaelis). Y BARGUÉS, 2015, pág. 34 (Hausmann).

de la arquitectura moderna. Y así, dedicará sendos números a la arquitectura popular andaluza (Nº 18, 1935), y a la arquitectura popular de la isla pitiusa, fetiche del grupo de arquitectos catalanes (Nº 21, 1936). El primero de ellos, monográfico, quedará ilustrado —como siempre de forma anónima— con las fotos de Michaelis, y sin duda llegará a manos de Hausmann que, tras visionarlo, ofrecerá y publicará su material para el número dedicado, en este caso sólo parcialmente, a Ibiza.¹⁴

El papel de la mujer junto al artista moderno

Para Vera Broïdo,¹⁵ no fue el de Ibiza su primer viaje al exilio, pues ya a los siete años hubo de acompañar a su madre en su primer destierro a Siberia y posteriormente hubo de alejarse forzosamente de la revolución bolchevique. Su presencia durante seis años —1928-34— junto al artista Hausmann y su mujer, recuerda otros muchos casos similares de la época, en los que la musa se confunde con el amante o la asistente. Pero en este caso, ocurre una salvedad: Vera no era fotógrafa, aunque sí casi todo lo demás: modelo, musa, diseñadora de moda, pintora, cantante, poeta, revolucionaria y hasta antropóloga, en una especie de reflexión especular de las múltiples actividades de su amante masculino.¹⁶

Baste recordar el papel de la fotógrafa de prensa americana Lee Miller, como asistente-amante-musa y modelo de Man Ray en el París de los años 1929-32. O el caso bien conocido de Dora Maar, fotógrafa surrealista, amante-musa, modelo y ayudante de Picasso, también en el París de 1936-43. Los cuatro, acompañados de otros personajes de la vida artística parisina como Paul y Nusch Eluard o Ady Fideline¹⁷, convivieron varios veranos de la década de los 30 en el sur de Francia (Antibes, Mougins, etc). Les vemos en numerosas fotografías, muchas de ellas tomadas por Man Ray, en las más diversas circunstancias, sobre la arena en jornadas de baño e incluso intercambiándose las parejas o formando cuartetos, algo que no sentaba nada bien a Dora a juzgar por el rostro que muestra. También muchos de ellos —Man Ray y Dora Maar, al menos— viajaron esos años previos al estallido de la guerra civil a Barcelona y a Cadaqués, visitas de las que poseemos suficientes testimonios gráficos.

El objetivo de Man Ray —y el otros surrealistas como Dora Maar— se centró por un tiempo, de forma más o menos explícita, en el erotismo y en el cuerpo desnudo de la mujer o de varias mujeres (*Nusch y Ady*, 1936). Todo ello como base de su trabajo y asimismo como expresión de una sexualidad liberada de tabúes, que aceptaba la homosexualidad femenina o la manifestación de androginia, muy presente asimismo en retratos

14. Sobre estas cuestiones, ver el último apartado de este artículo.

15. Sobre Broïdo, ver artículos en suplementos culturales de prensa, escritos por la novelista catalana —y antigua modelo—, Patricia Soley-Beltrán, reciente Premio Anagrama de ensayo 2015.

16. Interesante la referencia (BARGUES, 2015, pág. 224) a la conocida fotografía de Hausmann *Trois chaises*, tres sillas —mismo nombre que un pasaje de su novela *Hyle*—, en la que afirma que esos tres objetos vacíos recuerdan el fin de la presencia en Ibiza de los tres amantes, tras la partida de Broïdo.

17. Ady era de Martinica, isla del caribe perteneciente a Francia, y fue amante de Man Ray en esos años.

Figura 3. Raoul Hausmann. Vera Broïdo y Hedwig Mankiewicz desnudas en la playa, Ibiza, 1933. Fuente: <http://fuellgrafianas.blogspot.com.es/2014/12/patricia-soley-beltran-vera-broido-la.html>



fotograficos de mujeres de la época. También la ya citada Germaine Krull había trabajado de forma explícita con parejas de mujeres desnudas durante su estancia en Berlín en los primeros años 20. No parecen alejados de este ambiente, pues, los trabajos de Hausmann que utilizan el bellissimo cuerpo de Vera Broïdo como modelo, en las mas diversas posiciones sobre la arena del Báltico, del Mar del Norte o del mediterraneo ibicenco.¹⁸ [fig. 3] En todos ellos, me parece importante la utilización de la arena como material base y fondo de la composición, pues sobre ella los cuerpos desnudos dibujan “grafías” artificiales que simulan los suaves relieves que el viento produce en su superficie, que en otras tantas ocasiones también fueron captados por el objetivo de Hausmann.

Pero quizás debamos descubrir ciertos matices en estos trabajos, que tienen que ver con lo arquitectónico y con otras investigaciones del autor referidas a los juegos de sombras. Intensas manchas de sombra redefinen el perfil del cuerpo desnudo y desdibujan de alguna manera sus límites. Generalmente, será el fondo arenoso el lugar donde se proyecten, aunque en ocasiones es utilizado el propio cuerpo como espacio para arrojar las sombras. En este último caso, se hace necesario remitirse a los trabajos de esta índole realizados por el amateur catalán Joaquim Gomis¹⁹ en su serie denominada *Rivière* en torno a 1950, que completan otros similares con la arena y el mar como temática principal, realizados en La Pixerota (Mont-Roig) o en Montgat. [fig. 4]

18. A partir de 1933, jamás volvió a realizar ninguna foto de desnudos en exterior (tras acumular más de 3000 imágenes de Vera), quizás en reacción a la imaginería nazi.

19. Este autor también desarrolló una intensa relación personal y profesional con la isla de Ibiza, donde Sert construyó su vivienda vacacional en Punta Martinet. Estos dos autores (Sert-Gomis), junto con Joan Prats editarán varios números de fotoscops, auténticas narraciones visuales con acento en la disposición, ritmo y secuencia de las fotografías, sin apenas textos.

Figura 4. Joaquim Gomis. *Rivière*. 1949.
Fuente: AA. VV.: Joaquim Gomis, fotograf,
cat. de la exposició, IVAM, Valencia, 1997.



Temas y aspectos principales de su labor fotográfica

“La cuestión no es saber si la fotografía es un arte; pero sí en qué se convertirá el arte, después de la fotografía.” W. Benjamin. *Pequeña historia de la fotografía*, 1931.²⁰

Ya sabemos que Hausmann comenzó a edad “tardía” su contacto con el medio fotográfico, concretamente en 1927, el primer año de su cuarentena. Fue curiosamente Daniel Bröido, el hermano ingeniero de Vera, quien le ayudó en sus inicios. Por entonces, la fotografía había madurado y estaba en vías de alcanzar el inicio de su periodo estelar, marcado en parte por la exposición *Fifo* de 1929 ya comentada. En esos años, tanto Moholy-Nagy como Alexander Ródchenko ya tenían una importante experiencia en este terreno. En concreto, Rodchecho se consideraba aún en 1925 “un mal fotógrafo”, pero al que le interesaba mucho esta técnica. Poco tiempo después y, partiendo del fotomontaje, llegó a considerar la fotografía como un medio para producir composiciones visuales autónomas y, por tanto, como una clara alternativa a la pintura. En este caso, existían compromisos revolucionarios a la hora de establecer progresos, lo que no fue así en el caso de Hausmann que siempre atribuyó a la actividad artística una función esencialmente práctica, no reductible al servicio de ninguna ideología.

Es más: Hausmann había recusado la fotografía explícitamente en un manifiesto —fechado en 1921 pero inédito hasta 1958—, titulado *Nous ne*

20. Benjamin coincidió un breve periodo de tiempo con Hausmann en Ibiza (abril-septiembre 1933). Ambos eran almas solitarias, nada propensos a hacer relaciones sociales. Benjamin sí conocía la presencia de Hausmann en la isla, mientras que no se tienen noticias de lo contrario. BARGUÉS, 2015, pág. 217.

Figura 5. Raoul Hausmann. *Lichtmühle*, Berlín, 1931. Fuente: AA. VV.: *Raoul Hausmann. Fotoarbeiten-Travaux photographiques-Photographics works*, cat. de la exposición, Goethe-Institut, Kassel, 1993, pág.15.

Figura 6. Man Ray. *Sombras en el torso de Lee Miller*, 1929. Fuente: AA. VV.: *París y los surrealistas*, cat. de la exposición, Museo Bellas Artes, Bilbao, 2005, pág.179.



*sommes pas des photographes*²¹, en el que esencialmente situaba la fotografía en la tradición del estudio de la naturaleza heredada de las Bellas Artes y practicada, entre otros, por el berlinés Karl Blossfeldt. Ante este aparente cambio de criterio, hemos de afirmar que, en realidad, la fotografía que Hausmann comenzó a practicar a partir de 1927 no era la que denunciaba seis años antes, sino que estaba en la línea de la practicada por August Sander —autor de varios retratos suyos en esa época—²², Lerski o Renger-Patzsch, este último defensor del realismo descriptivo y autor de una violenta crítica a la fotografía experimental contenida en la exposición *Film und Foto*. Realmente, Hausmann no se había convertido en fotógrafo profesionalmente hablando, pero había adoptado una nueva identidad artística, diez años más tarde del fin del Dadá.

Para Hausmann, la cámara fotográfica es una herramienta óptica, no es una máquina. De hecho, a través de la óptica fue como él se acercó al medio. Y precisamente desde esa óptica de herramienta será como la utilice en sus trabajos sobre Ibiza, del mismo modo que los artesanos de la isla utilizan sus herramientas para construir casas o fabricar muebles. En 1932, un año antes de partir hacia allí, escribió: “La contemplación serena de las cosas existirá siempre. Alcanzar esa contemplación gracias a las enseñanzas de las técnicas ópticas es la misión del nuevo fotógrafo, que debe expresar su amor a cuanto le rodea por medio de una lente y una emulsión sensible a la luz, cuya técnica debe dominar para ponerse al servicio de la humanidad”.²³

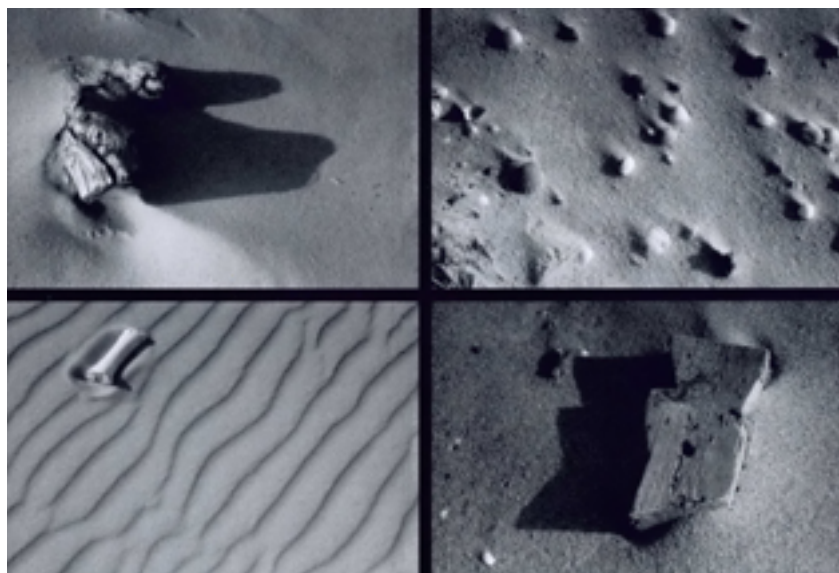
El artista cita una de las palabras claves en muchas de sus fotografías: la luz. O más bien, la ausencia de ella, esto es, las sombras, intensas y superficiales como las comentadas en el apartado anterior de desnudos, o filtradas y tamizadas como una canasta de luz. [fig. 5] Para Hausmann, “una cosa expuesta a la luz siempre tiende a desbordar sus límites objetivos, pues la luz juega con la sombra, en una relación casi dialéctica, de forma que el movimiento de las sombras transforma y desvela el verdadero carácter de la

21. GIROUD, 1975, pág. 32.

22. Ver Fig. 1. y 11 de este artículo

23. CHEVRIER, Jean-François: “Las relaciones del cuerpo”, en AA. VV., 1994, pág. 101.

Figura 7. Le Corbusier. Objetos en la arena. Le Piquey-Arcachon, 1936. Fuente: BENTON, Tim: *Le Corbusier. Secret photographer*, Lars Müller Publishers, Zürich, 2013, pág. 329.



cosa”.²⁴ Sus trabajos y reflexiones sobre este tema quedan reflejados en la serie titulada *Ombres*, de 1931; en un fotomontaje de 1932 que acentúa ese principio de distorsión de los objetos en huellas luminosas, distribuyendo fragmentos recortados a modo de canasta de luz sobre el fondo; y, finalmente, en un texto titulado *Melanographie*, publicado en 1968.

Si hacemos el pequeño esfuerzo de enmarcar estos trabajos con otros realizados por fotógrafos de la época, no nos será difícil encontrar candidatos. Y así, Man Ray utiliza el torso desnudo de su asistente y amante Lee Miller para proyectar las sobras de lo que aparenta ser una persiana [fig. 6]. En cuanto al empleo de sombras intensas y superficiales como estructurantes de la composición, no hay que olvidar la personalísima obra de Lucien Hervé que cautivó a Le Corbusier con su reportaje sobre la Unité de Habitación de Marsella de 1949 o, posteriormente, con su trabajo para Chandigar. En sus trabajos en España de 1959, Hervé también “transformó” en sombras El Escorial y fijó su mirada en la isla de Ibiza.

Otro de los temas preferidos de Hausmann, versa sobre la mirada hacia los arenales y los bordes costeros, despojados en este caso de cuerpos femeninos, y con la mirada puesta en las formas sinuosas que el viento y el agua provocan en sus superficies. A este respecto, reseñar los interesantes trabajos fotográficos de Joseph Albers realizados en su viaje de 1929 al sur de Francia (Biarritz), con breve incursión en el Norte de España, en los que las sombras también están presentes.²⁵ Y, como no, las espléndidas —y desconocidas hasta fechas recientes— series de Le Corbusier sobre las caprichosas formas orgánicas producidas en la bajamar de la bahía de Arcachón, con las que el maestro suizo parece investigar y reflexionar —al igual que Albers— sobre las cualidades táctiles de los materiales para absorber y reflejar la luz, así como sobre la manera de llegar a la forma a través de la investigación material. [fig. 7].

24. CHEVRIER, Jean-François: “Las relaciones del cuerpo”, en AA. VV., 1994, pág. 104.

25. Ver imágenes en MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura: “Josef Albers, 1929: Pabellón de Mies, Pirineos Atlánticos”, en Actas del 15 Congreso Internacional EGA “El dibujo de viaje de los arquitectos”, Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.

Figura 8. Autor desconocido. Inauguración I Feria Internacional Dadá. Galería Otto Buchard, Berlín, junio 1920. De izda. a dcha. H. Höch, L. Schmalhausen, R. Hausmann, J. Heartfield con su hijo, O. Buchard, Sra. Heartfield, W. Herzfelde, R. Shlichter, L. Mies van der Rohe, N.N. y J. Baader. Fuente: SIERRA DELGADO, José Ramón. *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*, Recolectores Urbanos, Sevilla, 2014, pág. 122.



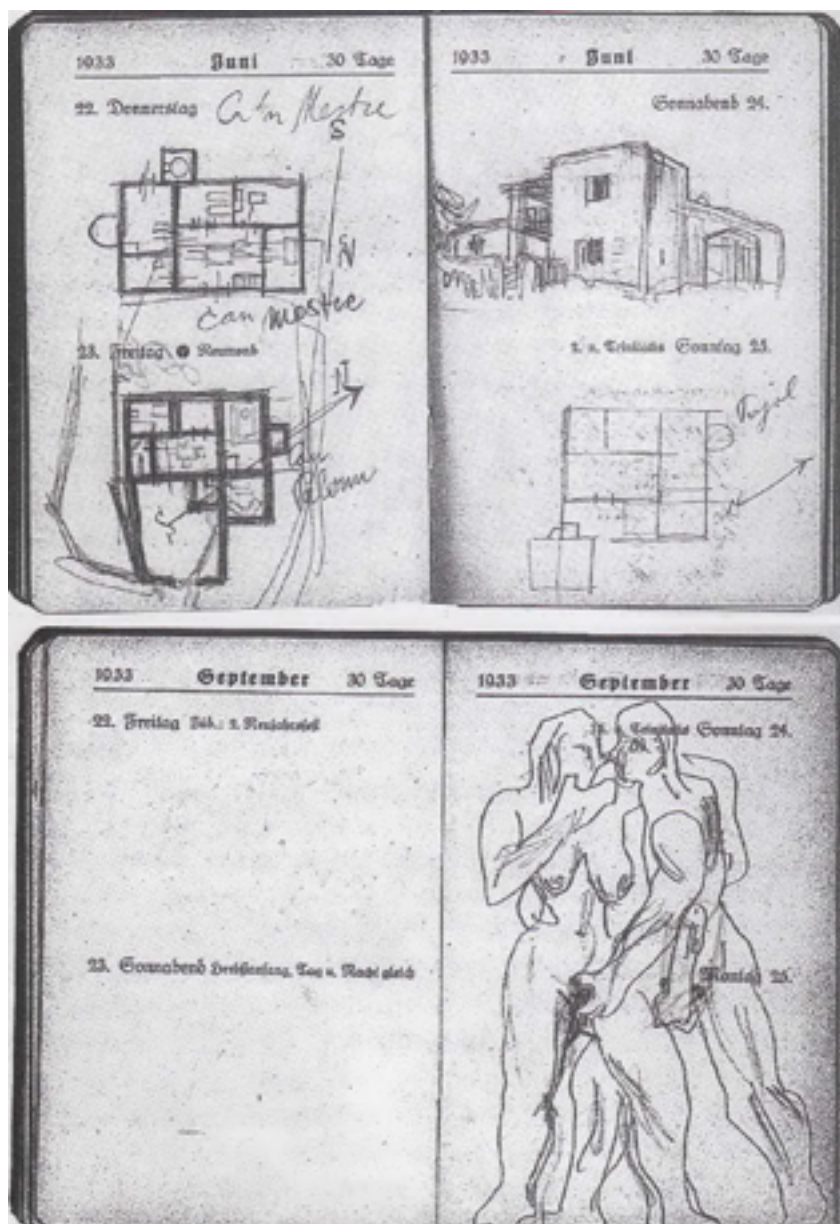
Hausmann, la arquitectura y A.C.

Hausmann no fue arquitecto, como bien sabemos a estas alturas del texto, ni tan siquiera inició estudios de arquitectura, aunque los redactores de A.C. lo definieran erróneamente como tal en las referencias a sus fotografías sobre Ibiza publicadas en el N° 21. Tampoco fue un fotógrafo de arquitectura, sino que se situó más en la tradición de hacer un inventario descriptivo al modo de Walker Evans o Eugene Atget, e incluso del pionero Henri Le Secq. Sin embargo, él fue algo más allá, al incluir decididamente el aspecto antropológico en su trabajo sobre la isla, dejando bien claro que los habitantes de Ibiza son aquellos para quienes y por quienes existe *una arquitectura sin arquitectos*.

Pero, en cambio, en algunas de sus manifestaciones sobre la fotografía se expresa como un arquitecto. En concreto, en un texto de 1950, definió “la fotografía moderna como un proceso mental”, añadiendo que “la fotografía es, ante todo, el problema técnico de la escenificación de nuestras pulsiones ópticas”.²⁶ Ya sabemos de sus primeros contactos profesionales y artísticos en Berlín con algunos arquitectos, como J. Baader. En Ibiza, entró en contacto con el canadiense Hazen Sise, que trabajó en París con Le Corbusier y que venía de participar con el maestro suizo en el IV CIAM a bordo del *Patris II*, así como con Walter Segal, hijo del artista rumano Arthur Segal, con quien escribió un artículo sobre arquitectura ibicenca. Pero sin duda menos conocida y mucho más enigmática es su probable relación con alguien de su misma edad llamado Mies van der Rohe. La fotografía nos proporciona pistas sobre, al menos, uno de sus encuentros, pues les vemos juntos —en compañía de otros— en la imagen tomada el día de la inauguración de la I Feria Internacional Dadá. Mies aparece de espaldas, sombrero en mano, aparentemente muy interesado en lo allí expuesto y ante las explicaciones de su colega Baader. [fig. 8].

26. GIROUD, 1975, pág. 101-102.

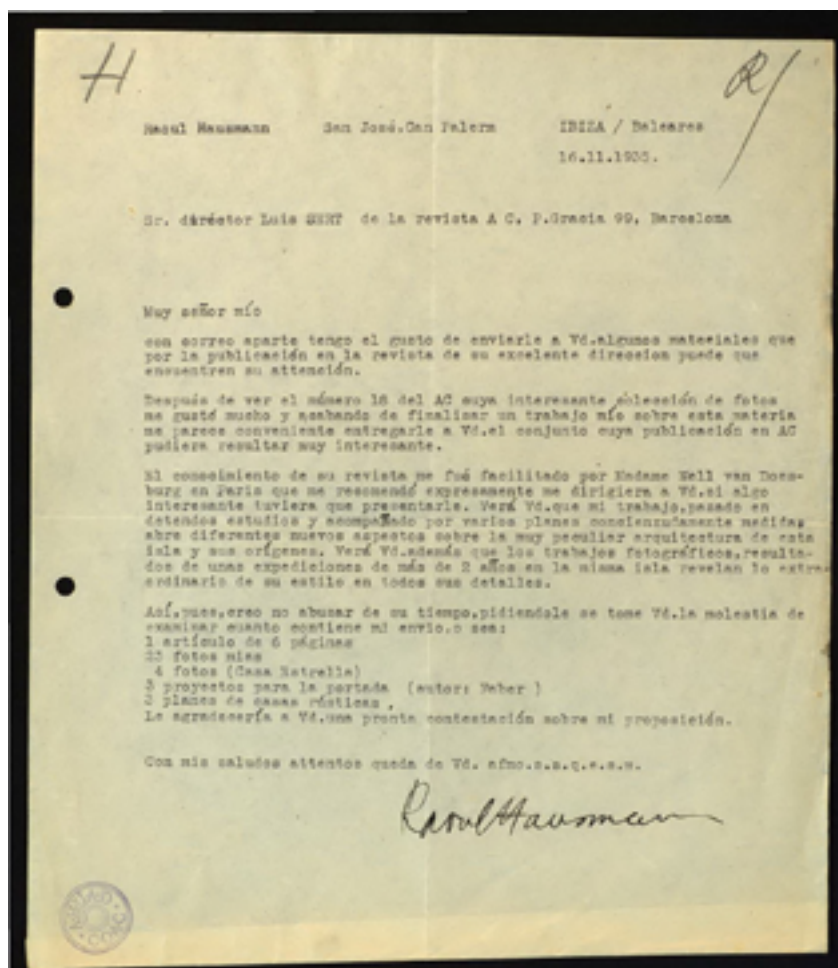
Figura 9. Raoul Hausmann. Páginas de la agenda *Kleiner Notizkalender*. Ibiza, 1933
Fuente: Musée Départemental D'art Contemporain de Rochechouart. Fondo RH



Es un hecho que Hausmann participara en el debate arquitectónico de los años 20 y 30, debido principalmente a sus investigaciones sobre la arquitectura popular ibicenca —suficientemente publicadas para no extenderme en ellas—, que tomaron como base la fotografía y el dibujo, y que quedaron plasmadas en una serie de libretas de campo.²⁷ En ellas, se negaba a oponer la pureza del “estilo mediterráneo” al modelo de las “máquinas para vivir” y a los arcaísmos de la casa concebida como una masa cerrada sobre sí misma. Su forma de aproximarse a la arquitectura desde la fotografía supone un estado intermedio entre la fotografía de arquitectura “cabal y profesional”, que pudiera encarnar en la época un Werner Mantz, y las distorsiones ópticas defendidas por Moholy-Nagy. En esas libretas, quedaron reflejadas, con un intervalo de meses, parte de sus obsesiones y vivencias sexuales en la isla junto a apuntes de plantas y alzados de ejemplos conocidos de C’an Mestre y C’an Palerm, [fig. 9] esta última su

27. Ver ACILU, Aitor y ALCOLEA, Rubén A., 2014 y ACILU, Aitor, 2015.

Figura 10. Correspondencia Raoul Hausmann-Revista A.C., 1935. Fuente: Arxiu historic del C.O.A.C., Fondo GATCPAC, Carpeta Correspondencia con la revista.



morada más tiempo habitada, con vistas al pueblo de Sant Josep y hoy convertida —paradojas del destino— en hotelito rural de lujo.²⁸

En 1936, Hausmann escribe un artículo referido a la isla en la revista catalana *D'Ací y D'Allà* (ver nota al pie 33), dirigida entonces por el fotógrafo Josep Sala, colaborador de A.C. en sus primeros números. En él, incluye la referida frase de “una arquitectura sin arquitectos”, que pasará a la historia tres décadas más tarde, gracias al conocido trabajo de Bernard Rudofsky para el MoMA.²⁹ Ese mismo año, el arquitecto y fotógrafo italiano Giuseppe Pagano expondrá en la VI Triennale di Milano, su trabajo de largos años de comisariado, bajo el nombre *Architettura rurale italiana. Funzionalità della casa rurale*, basado casi exclusivamente en la evidencia fotográfica, y sobre la que Hausmann no cesará de referirse. Camino de su exilio (Ibiza-Alicante-Barcelona-Nápoles-Roma-Milán-Zurich-Praga-Francia), Hausmann la visitará en Milán, meses antes de organizar en el último mes de 1936, su propio manifiesto-exposición en Zurich titulada *Bauerhäuser in Ibiza. Fotografien*, que el año siguiente

28. El hotel, con el nombre comercial de *Los Jardines de Palerm*, se anuncia incluyendo la referencia a su pasado como morada de Hausmann y “sus mujeres”. (<http://www.jardinesdepalerm.com>).

29. Rudofsky —que no trató en su libro-expo el caso de Ibiza— diseñó y comercializó un modelo de sandalias, al igual que hiciera Hausmann con un modelo de pantalón. BARGUES, 2015, pág. 105.

recalará en Praga. Mientras que el Pagano arquitecto escenografió una costeadada exposición de fotografías, el Hausmann fotógrafo concibió una humilde exposición de arquitectura.³⁰

Parte de sus ideas sobre arquitectura y algunos otros datos curiosos sobre fotografía y relaciones públicas, nos los proporciona la intensa correspondencia que Hausmann sostuvo con la dirección de la revista *A.C.* en el corto intervalo de tiempo que media entre el 16/11/1935 y el 17/02/1936. De estos 3 meses, se conservan hasta 12 envíos cruzados entre ambos, a razón de casi uno semanal.³¹ Hemos primero de situar en el tiempo esta relación epistolar, que se produce a finales de 1935 cuando un año antes se había producido la ruptura con Vera Broïdo³², y cuando ya se había publicado el N° 18 de la revista, dedicado íntegramente a la arquitectura popular —con fotos anónimas de Michaelis— y que Hausmann conocía.

Así se lo hace notar al director “Luis Sert” en su primera carta —en un castellano no exento de errores— donde explica que “ha visto el N° 18, cuya interesante colección de fotos me gustó mucho”, y que “el conocimiento de la revista me fue facilitado por Madame Nell van Doesburg en París, que me recomendó me dirigiera a Vd. si algo interesante tuviera que presentarle”. Y así, le ofrece su trabajo para ser publicado en *A.C.* “de más de 2 años en la misma isla, que revelan lo extraordinario de su estilo en todos los detalles”, añadiendo que está “basado en detenidos estudios y acompañado por varios planos concienzudamente medidos, que abren nuevos y diferentes aspectos sobre la muy peculiar arquitectura de la isla y sus orígenes”. En total, el material enviado es abundante: 1 artículo de 6 páginas, 23 fotos suyas, 4 fotos de Casa Estrella (sin nombrar el autor/a), 3 bocetos de Faber³³ para la portada de la revista y 3 planos de casas rústicas. [fig. 10]

A partir de entonces, Hausmann se muestra algo impaciente con la recepción de noticias sobre su ofrecimiento y sobre la devolución del material entregado, caso de no ser publicado. Será Torres Clavé quien le responda en primer lugar, agradeciendo “muchísimo” el envío y justificando la tardanza en contestar debido “al control de la junta de gobierno de la entidad que deben pasar los trabajos publicados”. Juzga “interesantísimas algunas fotografías” y duda sobre la edición de una “nueva publicación sobre arquitectura popular”, al tiempo que ofrece la devolución del material tras quedarse con copias, dada la insistencia de Hausmann. Sobre el nuevo diseño de portada enviado, zanja rápidamente el ofrecimiento, pues “no nos podemos separar de las directrices del modelo aprobado”.

30. BARGUES, 2015, pág. 116-117.

31. Arxiu Historic del C.O.A.C., Fondo GATCPAC, Carpeta Correspondencia con la revista.

32. Este hecho deja dudas sobre quién tradujo posteriormente todas las cartas al castellano, pues según la propia Vera, “Lamentablemente, los conocimientos de español de Hausmann eran insuficientes. Yo me defendía mejor.”. MARÍ, Bartolomeu: “Entrevista con Vera Broïdo”, en AA. VV., 1994, pág. 146.

33. Se trata del pintor Will Faber, instalado en Barcelona desde 1933 y con casa en Talamanca (Ibiza), que conoció a Hausmann en su último periodo en la isla y que le facilitó el contacto con la revista *D'Ací y D'Allà*, donde publicaría “Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte”(N° 184, 1936).



Figura 11. August Sander. *Raoul Hausmann de bailarín*, 1929. Fuente: AA. VV.: *Raoul Hausmann*, cat. de la exposición, IVAM, Valencia, 1994, pág. 145.

En las siguientes misivas cruzadas, Hausmann pregunta sobre fechas probables de publicación de las fotos y precio a pagar por las mismas. Ante su insistencia, la revista decide “devolver todos los originales que tuvo Vd. a bien mandarnos y volverselos a pedir a Vd. cuando llegue la ocasión.” Pero dicha devolución se retrasa por voluntad de la propia revista que, en una nueva carta, le anuncia que “ha escogido 16 (entre fotos y planos) interesantes para publicar en nuestra revista”, ofreciéndole 50 pts. por todo ello, aduciendo que “el margen económico de la revista es muy restringido y no nos podemos exceder”. Hausmann será comprensivo con el precio, pero anuncia que “en los demás casos no me será posible vender las fotos por menos de 15 pts. por pieza”. Vuelve a insistir sobre si publicarán su artículo, titulado “Ses casas” y sobre la devolución del material no utilizado.

La redacción de A.C. le devolverá el material (con inclusión de algun otro por error), y le adjunta un “clixé” base, para que “Vd. se sirva figurar al dorso el nombre por el cual es conocida cada casa, rogándole contestación inmediata”. Hausmann olvida responder a esta cuestión, insistiendo en cambio sobre su artículo, lo cual enoja a los redactores, que insisten en una nueva carta —ahora en mayúsculas— sobre la identificación de las casas pendiente, a la par que aclaran que “publicaremos el artículo mandado por Vd., pero no será íntegro, pues ha tenido que modificarse algo reduciendolo bastante y arreglando su redacción, pues era un esapñol bastante deficiente.” Finalmente, Hausmann enviará todos los “clixés”, incluido el de C’an Rafal olvidado, el 11/02/1935 y recibirá, finalmente en C’an Palerm, el pago de las 50 pts. acordadas por las 11 fotos (y no por las 16 inicialmente elegidas) mediante giro postal el 17/02/1935. De esta forma acabará —al menos en los archivos—, la relación epistolar entre el artista y la revista.

A modo de conclusión

Quizás deba finalizar este texto mostrando el retrato de August Sander [fig. 11] en el que se observa al artista en posición de danza y vistiendo —probablemente— uno de los catorce trajes diseñados por él, que resume con una sola imagen al artista total e inclasificable que representa Hausmann.³⁴ Él siempre manifestó —según Andrei Nakov— que el baile estaba en el origen de todas las artes, que es la primera forma de expresión artística: “Todo empieza en el baile; los movimientos vienen antes que la expresión verbal e incluso antes que la música, puesto que el baile posee su propia música”.³⁵ Vera Broïdo certificó esta cuestión, desmitificando en cierto modo al Hausmann-fotógrafo: “El hablaba mucho, con frecuencia, de su danza. Sobre su fotografía no hablaba nunca”.³⁶ Y prosigue el relato de Hausmann, según Nakov: “Cuando estás ahí, de pié, no estás en el espacio sino fuera del espacio; no estás en la tierra, pero

34. “He mantenido mi dinamismo porque nunca me he creído lo que me contaban y no me dejaba desmoralizar por no poder saberlo todo”, en “El hombre sin hogar: Raoul Hausmann”, BÉPOIX, Michael; MICHELON, Olivier y otros, 2008, pág. 29.

35. Extracto de una entrevista realizada por Andrei Nakov (experto ruso en arte de vanguardia), publicada en Apeiros Nº 6 (1974), y reproducida por MARÍ, Bartolomeu: “Entrevista con Vera Broïdo”, en AA. VV., 1994, pág. 150.

36. MARÍ, Bartolomeu: “Entrevista con Vera Broïdo”, en AA. VV., 1994, pág. 146.

tampoco estás fuera de ella y, a partir de ahí, la creación empieza: edifica tú mismo las paredes y los límites de tu universo”.

La clave, pues, estaba en el baile —y no tanto en la arquitectura o la fotografía—, una actividad capaz de conjugar *Espacio* y *Tiempo*, materiales sobre los que se cimentan ambas disciplinas. O bien, en el Espacio y la Forma (*Tér és Forma*), nombre de la revista húngara donde, desde el exilio de Praga tras salir de Ibiza, publicará en su N° 10 un nuevo artículo sobre las antiguas casas rurales de su isla adorada.

Bibliografía

- AA. VV.: *Raoul Hausmann. Gegen den kalten Blick der Welt Photographien 1927-1933*, Österreichisches Fotoarchiv. Museum für Modern Kunst, Viena, 1986.
- AA. VV.: *Raoul Hausmann: architecte=architect. Ibiza 1933-1936*, Fondation pour l'Architecture/AAM, Bruselas, 1990.
- AA. VV.: *Raoul Hausmann. Fotoarbeiten-Travaux photographiques-Photographics works*, cat. de la exposición, Goethe-Institut, Kassel, 1993.
- AA. VV.: *Raoul Hausmann*, cat. de la exposición, IVAM, Valencia, 1994.
- AA. VV.: *Raoul Hausmann*, cat. de la exposición, Instituto Leonés de Cultura, León, 1997.
- AA. VV.: *París y los surrealistas*, cat. de la exposición, Museo de Bellas Artes, Bilbao, 2005.
- ACILU, Aitor: "Raoul Hausmann. Hyle en la arquitectura rural de Ibiza", en *Zarch* N° 4, pág. 114-123, Prensas Universitarias y Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2015.
- ACILU, Aitor y ALCOLEA, Rubén A.: "Kleiner Notizkalender 1933. Memorias ibicencas", en *Actas del 15 Congreso Internacional EGA "El dibujo de viaje de los arquitectos"*, Servicio de Publicaciones Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2014.
- BARGUÉS, Cecile: *Raoul Hausmann après Dadá*, Mardaga, Bruselas, 2015.
- BÉPOIX, Michael; MICHELON, Olivier y otros: *Raoul Hausmann o el camino de los exilios*, cat. de la exposición, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008.
- BROÏDO, Eva L'ovovna: *Memoirs of a Revolutionary. Vera Broïdo*, Oxford University Press, Londres, 1967.
- BROÏDO, Vera: *Daughter of the Revolution: A Russian Girlhood Remembered*, Constable, Londres, 1998.
- GIROUD, Michel: *Raoul Hausmann: Je ne suis pas un photographe*, Edition du Chene, Paris, 1975.
- HAUS, Andreas: *Raoul Hausmann: Kamerafotografien 1927-1957*, Schirmer/Mosel, Munich, 1979.
- HAUSMANN, Raoul: « Ibiza et la maison méditerranée », en *Architecture d'Aujourd Hui* N° 1, pág. 33, Paris, 1935.
- LÓPEZ RIVERA, F. Javier. *Fotografía y arquitectura modernas. 1925-1939. Andalucía. Margaret Michaelis*, col. Kora N° 28, Universidad de Sevilla y Junta de Andalucía, 2015.
- SIERRA DELGADO, José Ramón. *Arquitectura, Dadá y Patrimonio de la Humanidad*, Recolectores Urbanos, Sevilla, 2014.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia: *Vera Broïdo, la musa imprescindible*, en Suplemento cultural *La Miranda*, Diario de Ibiza, 30/07/2010, pág. 37-39.
- VALERO, Vicente. *Viajeros contemporáneos: Ibiza, siglo XX*, Pre-Textos, Valencia, 2004.